

## MALLARMÉ, MAETERLINCK E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

MARIA DE JESUS REIS CABRAL

*Em Memória do Professor Pulquério, leitor de Mallarmé*

O deus que se exprime pelo oráculo de Delfos nada diz e nada esconde: significa.

— Heráclito

**Palavras-chave:** Teatro simbolista, Mallarmé, Maeterlinck, trágico interior, representação.

**Keywords:** Symbolist theater, Mallarmé, Maeterlinck “tragic interior”, representation.

*Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit*”: foi com estas palavras que, em Outubro de 1864, investido da vontade de libertar a sua tragédia *Hérodíade* dos esquemas formais do teatro da época, de inadiável vocação realista, o jovem Stéphane Mallarmé (1842-1898) definia uma “*poétique très nouvelle*”, colocando o desígnio da literatura na senda de um hibridismo genológico e (inter)artístico que irá estremizar a música visual do *Coup de dés* (1897) no ómega da sua carreira poética. No alfa da modernidade. Projectando toda a acção para o domínio interior do mistério de uma “tragédia íntima” – que preconiza o poema crítico “Hamlet” (1886) – *Hérodíade*, projectada num “être purement rêvé et absolument indépendant de l’histoire” transmutar-se-á em poema, configurando-se numa poética do mistério, pedra angular da obra de Mallarmé.

Precedendo de algumas décadas o movimento conhecido por Simbolismo e a estética da *sugestão* como matriz e destino da representação, o jovem poeta de vinte e três anos afirmava-se em dissonância com a plasticidade estética parnasiana, concertada na

pureza formal, e a que ele aderira<sup>1</sup>. “On ne modèle pas, on module”, abreviará Cézanne (Sollers 96).

O seu objectivo era transcender o realismo convencional para fomentar um processo criativo – tanto na perspectiva da produção como na recepção – potenciador de uma abertura de significados, como se, assim, configurasse a natureza múltipla e enigmática da realidade representada. Foi o que fez ao despojar a sua Hérodiade de toda a compreensão histórico-mitológica, que criasse uma colagem com a personagem bíblica – razão pela qual preteriu o nome de Salomé<sup>2</sup>. Na verdade, para uma heroína inspirada e modelada na beleza de um “mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte” (Mallarmé, *Correspondance* 226), Mallarmé forjou uma poética do mistério delineada dois anos antes em *Hérésies Artistiques* (1862)<sup>3</sup>, que abria com uma afirmação inequívoca: “Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s’enveloppe de mystère” (Mallarmé, *Œuvres*, II 360). Confundida desde o limiar da primeira cena com ‘l’ombre d’une princesse’, Hérodiade arreda do seu contacto quaisquer elementos do mundo exterior – jóias, rosas, a própria Ama – para se exilar no mundo da alma, desfolhar ‘les pâles lys qui sont en /moi/’ e se compenetrar em recalcados “souvenirs qui sont / comme des feuilles /.../ au trou profond”. E se, como o observou Eric Benoit, “un courant

---

<sup>1</sup> Como a maior parte dos poetas da geração de 1860, com destaque para Verlaine, Mallarmé começou a sua carreira poética com uma publicação de onze poemas no primeiro fascículo do *Parnasse Contemporain* (1866), mas a sua estética não se acomodou na rigidez parnasiana. A sua “Improvisation d’un Faune” que se desenvolve numa libertação do alexandrino – antecipando o versilibrismo simbolista – será recusado pela comissão do *Parnasse* de 1875.

<sup>2</sup> Vale a pena lembrar a carta de Fevereiro de 1864 a Eugène Lefébure, em resposta à cedência que lhe propusera de várias obras de referência – uma tragédia latina de *Herodiade*, contemporânea de Shakespeare e a *Bíblia da Humanidade* de Michelet – “Merci du détail que vous me donnez au sujet d’*Hérodiade* mais je ne m’en sers pas /.../. La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d’inspiration que j’ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s’était appelée Salomé, j’eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade” (Mallarmé, *Correspondance, Lettres* 226).

<sup>3</sup> Publicado em 1862, este artigo afirma desde o início a superioridade da arte, preconizando: “Les religions se retranchent à l’abri d’arcanes dévoilés au seul prédestiné: l’art a les siens” (*idem*), uma ideia articulável com a ‘religião da literatura’ (Marchal, 1988) que congregará à volta de Mallarmé os escritores da nova Escola idealista de 1885.

MALLARMÉ, MAETERLINCK  
E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

souterrain habite mystérieusement le psychisme et le corps d’Hérodiade” fazendo dela uma “héroïne de la désincarnation” (Benoit 41) é porque não há no seu horizonte da Princesa nem vida, nem pessoas, nem natureza: “J’attends une chose inconnue” sintetiza.

Também no ‘Fauno’ – na sua versão cénica primeira de 1865 – a aproximação do real é feita sob um prisma onírico. A personagem homónima revive, em forma de devaneio, uma visão de ninfas: “Ces nymphes, je les veux perpétuer”. O essencial do ‘enredo’ que sustenta a peça decorre no espaço desmaterializado do sono-sonho. O ‘Monólogo’ do Fauno constitui-se, assim, como um intermédio entre realidade e ficção, que nos faz ouvir – e imaginar – as cenas ‘vivas’ pelo personagem – o que implica uma recepção activa e recriadora. As sensações vivas de cores de variados matizes, de perfume e de maciez rutilam ao ritmo de imagens voluptuosas que se agitam na mente do Fauno e o fazem duvidar de as ter verdadeiramente vivido. Resulta daí uma representação não directa mas baseada já na ‘perpétuelle allusion’, um verso liberto e fluido, enlaçado de um ‘jeu courant de pianoté autour’ – como o lembrará Mallarmé na sua resposta à ‘Enquête’ (1891) de Jules Huret – e uma nova orquestração estrófico-versificatória que abre caminhos ao ‘desserrement’ dos Simbolistas bem como a profícuos encontros com outras manifestações artísticas<sup>4</sup>.

Impossível dentro da tradição formal inerente ao género – em que a ‘anecdote’ ou enredo era elemento determinante – e do próprio horizonte de expectativas teatrais da época, nenhum dos textos teria representação no Théâtre-Français, em vista do qual tinha sido composto. Assim no-lo revela uma carta de Outubro de 1865 a Théodor Aubanel:

Les vers de mon *Faune* ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n’y ont pas rencontré l’anecdote nécessaire que demande le public (...) je commence *Hérodiade*, non plus tragédie mais poème (pour les mêmes raisons) et, surtout parce que je gagne ainsi l’attitude, les vêtements, le décor et l’ameublement, sans parler du mystère. (Mallarmé, *Correspondance, Lettres* 253)

Há assim no abandono destes primeiros projectos dramáticos uma compatibilidade e uma incompatibilidade coexistentes: “*non possible(s) au théâtre mais exigeant le théâtre*” (*idem* 242, sublinhado do autor) como o reconhecia o próprio Mallarmé em Junho do mesmo

---

<sup>4</sup> A versão de *L’Après-midi d’un faune* de 1875 inspirará o celeberrimo “Prelúdio” de Debussy (1894) e a performance do dançarino Nijinsky, na vanguarda dos “Ballets Russos” (1912).

ano, preso num dilema entre poesia e drama que, como tivemos oportunidade de o estudar, perpassa toda a sua obra (Cabral, 2007).

Na verdade, o trabalho com vista a esta nova estética do sonho e do mistério coincide com uma forte crise espiritual que, como sucederá bem mais tarde em ‘Crise de Vers’ (1891) desemboca em descobertas *fundamentais*. Sem querer enveredar pelo questionamento entre literatura e representação – nuclear na obra mallarmeana –, parece-nos oportuno lembrar esse momento tão decisivo não só na evolução da sua poética como nas aberturas para a viragem idealista dos anos oitenta em diante.

Encontramos ecos da crise na passagem da célebre carta de Abril 1866 a Henri Cazalis sob a expressão desilusionante “apenas somos *vãs formas da matéria*”, ideia de imediato matizada pela adversativa “mas”, projectando e desenvolvendo uma reflexão cujo valor ontológico, para além de estético, importa observar (nosso sublinhado):

Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de *vaines formes* de la matière, *mais bien sublimes* pour avoir *inventé* Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami que je veux me donner le *spectacle* de la matière ayant conscience d’être, et, cependant, s’élançant forcenément dans le Rêve qu’elle sait n’être pas, *chantant l’âme et toutes les divines impressions pareilles* qui se sont *amassées en nous* depuis les premiers âges, et *proclamant*, devant le *Rien*, qu’est la *vérité*, ces *glorieux mensonges* !

Tel est le plan de mon volume lyrique, et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du Mensonge* ou *Le Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré. (*idem* 297-298, nosso destacado)

Assim, a descoberta arrasadora da vacuidade e da ilusão da realidade a que acedemos pelos sentidos, a consciência do “Nada”, despoleta não uma renúncia mas o “grito de pavor”, como disse Baudelaire, de uma descoberta: a do poder essencial da Ficção (“suficientemente sublimes para ter *inventado* Deus e a nossa alma”) arvorando o homem como origem e núcleo desse processo. Observe-se que Mallarmé utiliza termos associados a várias expressões artísticas (“espectáculo”, “cantando”, “proclamando”, “cantarei”). O reconhecimento do carácter vácuo do mundo abre um horizonte de “liberdade livre” – lembrando Rimbaud – à criação poética, possibilitando passar para além do domínio do visível e do conhecido, abrindo o caminho ao invisível e aos mistérios do ser interior que tinham fortemente interpelado os românticos alemães, Novalis entre todos.

MALLARMÉ, MAETERLINCK  
E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

Esta refutação da autoridade do real assume um papel crucial na concepção da linguagem, que deixa de ser entendida como instrumento de imitação da realidade. Demandando o mundo invisível e silencioso da “alma e de todas as impressões escondidas em nós”, o poeta opera uma viragem para o mundo interior, regulada não pela racionalidade mas pelo mistério, reacendendo aquilo que Novalis designara como “transcendência romântica”. O limite não é nem o “azul” nem o “abismo” que Baudelaire<sup>5</sup> elegera como “dupla postulação” mas uma procura – um voto – de Beleza, que se desenha na mesma época e não mais deixará de orientar o seu labor poético. Assim o desvenda esta passagem de uma carta a Villiers de l’Isle-Adam – escrita no mesmo último dia do ano de 1865 – em que, a propósito de *Hérodias*, Mallarmé afirma: En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n’est qu’un prétexte pour aller vers Elle. C’est, je crois, le mot de la Poésie. (*idem* 279). A idealização poética deixa pois de ser encarada na perspectiva de uma dualidade, tornando-se tentativa direccionada de decifração e de redimensionação do real até aos limites que a imaginação permitir.

“Le glorieux mensonge”: pode ler-se aqui a emergência da questão da sinceridade poética exemplarmente configurada entre nós na estética pessoana, mas que forma desde esta época um inestimável fio de ariana na obra de Mallarmé. É no *Discurso do Método* de Descartes que Mallarmé encontra as bases da teoria da Ficção que vai doravante orientar a sua obra. Foram determinantes as suas leituras do filósofo seiscentista que postulara no capítulo IV da sua obra: “je pouvais feindre que je n’avais aucun corps, et qu’il n’y avait aucun monde ni aucun lieu où je fusse /.../ je connus de là que j’étais une substance dont toute l’essence et la nature n’est que de penser” – a ponto de lhe inspirar um projecto de tese de doutoramento em linguística<sup>6</sup>, que se oferece ao poeta como “l’issue intellectuelle d’une

---

<sup>5</sup> Não será despidiendo lembrar que Mallarmé se ‘separa’ – segundo a sua própria expressão – da concepção literária e metafísica de Baudelaire nesta mesma época. Numa carta de 31 de Dezembro de 1865, o poeta escreve ao seu congénere e amigo Frédéric Mistral : Vous aviez raison, le spleen m’a presque déserté, et ma poésie s’est élevée sur ses débris, enrichie de ses teintes cruelles et solitaires, mais lumineuse (Mallarmé, *Correspondance, Lettres* 275).

<sup>6</sup> Ainda que a sua origem seja certamente anterior, a primeira referência a essa dissertação encontra-se numa carta de Dezembro 1869 em que o poeta escreve “Retrouvant en face d’un livre [le *Discours de la Méthode*] toute ma pensée, je m’étais initié à des études (de linguistique), mon refuge, le cas échéant”. Um pouco mais à frente, na mesma carta, refere-se a esse trabalho como estudos de “Doutoramento” (Mallarmé, *Correspondance, Lettres* 457). Os fragmentos que

crise de quatre années” segundo observa B. Marchal (Mallarmé, *Oeuvres*, I 1359). Colocado neste contexto, o inacabado *Igitur* – “conto” poético-filosófico composto no final da década de 60 – denota uma tentativa de ultrapassar o *Cogito* cartesiano pela própria indefinição genológica que evidencia. Essa dissolução de fronteiras reflecte-se textualmente pela dimensão metaliterária do “conto” – um aspecto que anuncia a modernidade reconhecida dos “poemas críticos” reunidos em *Divagations* (1897). Verifica-se assim em *Igitur* o mesmo questionamento sobre a relação entre linguagem e ficção:

Le langage lui est apparu l’instrument de la fiction: il suivra la méthode du langage. Le langage se réfléchissant. Enfin, la fiction lui semble être le procédé même de l’esprit humain – c’est elle qui met en jeu toute méthode, et l’homme est réduit à la volonté. (Mallarmé, *Œuvres*, I 504)

Mas é precisamente esse “drama do intelecto” (Bonnefoy, in Mallarmé *Correspondance, Lettres* 7) que Mallarmé retoma e consubstancia em *Igitur*, imergindo o protagonista homónimo numa noite de solidão, de desespero e de loucura de reminiscências shakespearianas. Descendo as escadas “de l’esprit humain” (Mallarmé, *Œuvres*, I 474), no sentido de conjurar o “Néant”, *Igitur* cumpre o “acte” – um significativo lance de dados – num gesto que reconhece “parfaitement absurde sauf que mouvement (personnel) rendu à l’Infini” (*idem* 477) e destila a derradeira “goutte de néant qui manque à la mer”. Em comum, por outro lado, com o futuro teatro simbolista – e mais particularmente de Maeterlinck –, *Igitur* projecta-se como uma sombra que se desgarra de uma personagem “dénuee de présence” para se configurar na imagem de horror – “fantôme de l’horreur” – que lhe reenvia o espelho, e acabar por confundir-se com a própria noite. Isento de verdadeira “acção”, o conto desenvolve-se no espaço interior de um quarto fechado, para cuja atmosfera opressiva e confrangedora contribuem um “mystérieux ameublement” para além do “frisson” causado pelo funesto batimento do relógio, acompanhando a descida de *Igitur* para junto do túmulo e das cinzas. É assim do ponto de vista da interioridade que se desenvolve o “drama de *Igitur*”, “seigneur latent qui ne peut devenir” – como escreverá Mallarmé a propósito de *Hamlet*. Mas se a voz de *Igitur* ressoa da velha interrogação shakespeariana, ela resolve-se contudo pela assunção radical da “Loucura” através da realização de um Acto que –

---

restaram deste projecto inacabado encontram-se reunidos sob o título ‘Notes sur le Langage’ (ver Mallarmé, *Œuvres*, I).

MALLARMÉ, MAETERLINCK  
E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

apesar de quanto possa parecer paradoxal – ao mesmo tempo permite de se “dissoudre en soi” e de se reconfigurar outro:

Mais l’Acte s’accomplit.

Alors son moi se manifeste par ceci qu’il reprend la folie :  
admet l’acte, et *volontairement*, reprend l’Idée, en tant qu’Idée.  
(476)

Muito significativo é também o título que se pode ler numa das variantes do primeiro trecho: “Scène de Th. Ancien Igitur”. Há ainda a referir que, mau grado a classificação genérica de “conto”, *Igitur* desenvolve-se segundo uma estrutura dramática (Cabral, 2007) em “4 Morceaux”, sendo que o próprio papel – ou jogo, em registo mais mallarmeano – do leitor é projectado em termos teatrais, desde a “Dédicace”: “Ce conte s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même” (Mallarmé, *Œuvres*, I 475)

Igualmente operativas neste contexto se revelam algumas das formulações das “Notes en vue du “Livre” (projecto que Mallarmé abraçara pela mesma época). A seguinte, que equaciona a questão da busca de identidade através da forma teatral, talvez possa sintetizar a dimensão dramática de *Igitur*:

causé par  
Le Dr. est le Myst. de ce qui suit – l’Identité  
(Idée) Soi  
du Théâtre du Héros à travers l’Hymne (948)

Assumindo a linguagem como instrumento da ficção, o pensamento de Mallarmé não mais deixará de revelar a consciência e a procura lúcida de uma palavra renovada, meio de acesso ao mundo misterioso e latente, num gesto que é simultaneamente estético e metafísico, como o denotam as suas principais asserções teórico-poéticas. Atente-se por exemplo na célebre “Definição da poesia”, publicada em 1886 na *La Vogue*:

La poésie (...) est l’expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l’existence: elle doue ainsi d’authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. (Mallarmé, *Correspondance*, II 266)

Convoque-se ainda a “Carta biográfica” de 1885, destinada aos “Hommes d’aujourd’hui” de Verlaine em que, aludindo à “Grande Obra” por fazer, ao Livro onde deveria confluír toda a literatura, o consagrado “mestre” da nova Escola escreve:

J'irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un (...). L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. (Mallarmé, *Correspondance*, II 299)

Utilizando os termos livro, sonho e ode como sinónimos, Mallarmé define o Livro como explicação órfica na dupla dimensão poética e analítica, que (re)encontramos significativamente no texto “Sur le Théâtre et le livre” de 1886:

Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre dont les représentations sont le vrai culte moderne, un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. (Mallarmé, *Œuvres*, II: 657)

Este conceito “globalizante” vai determinar as suas principais reflexões sobre o drama wagneriano, expressas no artigo “Richard Wagner, rêverie d'un poète français” publicado em 1885 – em plena ebulição simbolista – na *Revue Wagnérienne* dirigida por Edouard Dujardin. Propondo-se abordar a obra do compositor alemão da mesma perspectiva introspectiva e de dissolução de fronteiras já referida – “une étude (...) moitié article, moitié poème en prose”, segundo escreve a Dujardin (Mallarmé, *Correspondance* III 290) – este texto dá-lhe a possibilidade de expor criticamente, pela primeira vez o seu ideal dramático: “des études du drame, comme je le rêve” anuncia Mallarmé a Dujardin, em carta de Setembro de 1885.

Com um olhar muito crítico em relação ao teatro da época emalhado no “hargneux fait divers” (Mallarmé, *Œuvres*, II 191) e na indefectível “tranche de vie” que caracterizava o teatro naturalista, inspirado de Emile Zola<sup>7</sup>, Mallarmé celebra a oportunidade da *Gesamtkunstwerk* wagneriana numa época saturada de realismo, restritivo da dimensão artística. Por isso mesmo a (re)descoberta de Wagner:

...surgit au temps d'un théâtre, le seul qu'on peut appeler caduc, tant la Fiction en est fabriquée d'un élément grossier: puisqu'elle s'impose à même et tout d'un coup, commandant de croire à l'existence du personnage et de l'aventure, de croire simplement, rien de plus. (154)

---

<sup>7</sup> “Une pièce est une tranche de vie mise en scène avec art” afirma Emile Zola em Agosto 1890 na revista *Art et Critique* (apud Sarrazac, (org) 32).



MALLARMÉ, MAETERLINCK  
E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

Se Mallarmé enuncia algumas reservas em relação ao drama musical wagneriano – que permanece, a seu ver, “à mi-côte de la montagne sainte” (176) – é na medida em que o mesmo sobrepõe a música à palavra poética, cuja posição na hierarquia das artes é, para o poeta francês, inequívoca – como corroboram as maiúsculas: “Aux convergences des autres arts située, issue d’eux et les gouvernant, la Fiction ou Poésie” (203).

Para além do carácter artístico digamos imanente, é o problema da recepção que está em jogo. Mallarmé reage neste texto e sobretudo nas suas sequentes “Notes sur le théâtre” (1886-1887) contra a estética imediatista de um teatro “simulacro”, comprazido no princípio da ilusão teatral: “Le Moderne dédaigne d’imaginer (...) il attend que chaque [art] l’entraîne jusqu’où éclate une puissance spéciale d’illusion, puis consent” (154).

Defende desta sorte um teatro poético fundado na elaboração de sentido pela via da imaginação, transferindo o essencial do drama para o palco da mente (“la scène de l’esprit”) – à semelhança da sua produção dramática primeira: “Par une mentale opération et point d’autre, (...) je m’adonne à abstraire la physionomie, sans le déplaisir d’un visage exact penché, hors la rampe, sur ma source ou âme” (185).

É na performance mínima do mímico que Mallarmé entrevê a realização ideal de um drama concretizado em “meio puro de ficção”: um palco despojado, a valorização da ideia em detrimento da acção, a visão interior e a alusão poética implicando uma participação imaginativa e co-criadora de sentido:

La scène n’illustre que l’idée, non une action effective, par un hymen (d’où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, – sous une apparence fausse de présent –. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une perpétuelle allusion: il s’installe autrement un milieu pur de fiction. (178-179)

Em consonância com a nova visão idealista do mundo, o drama deveria despojar-se de todo o aparato formal e decorativo, resgatando uma dimensão de mistério próxima do cerimonial litúrgico:

(Une) Fable vierge de tout, lieu, temps et personnes sus (...) empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l’Histoire même n’est que l’interprétation, vaine, c’est-à-dire un Poème, l’Ode. (157)

Afirma-se assim uma renovação do género dramático pela inclusão de novos valores poéticos, tais como a busca do sentido imanente e a dimensão cósmica. Em conexão com estes princípios, é dada ênfase à função ontológica da nova dramaturgia entrevista pelo poeta: “la scène (escreve) est la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur” (181). O privilégio concedido à abstracção e à livre imaginação, decorrente da estética da alusão, pode explicar o cepticismo de Mallarmé em relação a certos elementos do drama total de Wagner, como o recurso a lenda, – em conformidade aliás com a negação da “anecdote” em *Hérodiane* – levando o poeta a distinguir “L’Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende (...) anecdote énorme et fruste” (157). A autenticidade expressiva e o devir do sentido poético reclamam também a impregnação de valores musicais. Ao denunciar “(...) l’erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique” (*idem*) Mallarmé preconiza uma união intrínseca entre drama e música, na medida em que “la musique et les lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur; d’un phénomène, le seul, je l’appelai l’Idée” (69) como escreverá no seu célebre ensaio de 1896 *La Musique et les Lettres*. Percebe-se assim quanto a música é correlata da valorização da palavra pura e do seu correlato, o silêncio, “seul luxe après les rimes” – para retomar o poema crítico “Mimique” – capaz de abrir um conjunto de virtualidades de sentido e abrir múltiplos caminhos.

É evidente que este “seul drame à faire qui est de l’Homme et de l’Idée” – como escreve a Dujardin em Setembro de 1885, lança as bases de um novo paradigma de teatro que transfere para o espaço da ficção dramática valores poéticos como o mistério, o sonho, a palavra alusiva e a dimensão mística e ontológica.

Sob vários aspectos se pode aproximar o “primeiro teatro”<sup>8</sup> simbolista de princípios e valores poético-dramáticos do autor de *Hérodiane*<sup>9</sup>. E Mallarmé foi o primeiro a estabelecer essa ligação, exaltando um autor “qui aussi inséra le théâtre au Livre” (196), pouco depois da sua leitura da *Princesse Maleine* (1889), “avec un vent de

---

<sup>8</sup> É a designação com que o próprio autor reúne as oito peças escritas entre 1889 e 1894. Nestas obras a ideia de um mistério universal e a de uma fatalidade inexorável traduzem uma concepção filosófica pessimista que o autor desenvolverá no seu ensaio central *Le Tragique Quotidien* (1896).

<sup>9</sup> Ver Maria de Jesus Cabral *Mallarmé hors frontières...* e “Mallarmé, Maeterlinck, un théâtre d’entre d’eux”.

MALLARMÉ, MAETERLINCK  
E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

l’au-delà dans les trous”<sup>10</sup>. No seu artigo sobre Maeterlinck publicado na londrina *The National Observer*, o mestre dos simbolistas distingue a qualidade de um texto dramático que soube introverter nos seus interstícios temas tão aterradores quanto irrepresentáveis: a morte e a solidão existencial do homem – o que o leva aliás a rectificar algumas analogias de Mirbeau entre o poeta flamengo e Shakespeare – a seu ver precipitadas. Partindo desse polémico acontecimento, Mallarmé escreve:

[les personnages de Shakespeare] lus, ils froissent la page, pour surgir, corporels. Différente j’envisageai *La Princesse Maleine*, une après-midi de lecture, restée l’ingénue et étrange que je sache; où domine l’abandon, au contraire d’un milieu à quoi, pour une cause, rien de simplement humain ne convenait. Les murs d’un massif arrêt de toute réalité, ténèbres, basalte [...] pour que leurs hôtes déteints avant d’y devenir les trous, étirant une tragique fois, quelque membre de douleur habituels, et même souriant, balbutiassent ou radotassent, seuls, la phrase de leur destin. Tandis qu’au serment du spectateur il n’aurait existé personne ni rien se serait passé, sur ces dalles. Bruges, Gand, terroir de primitifs, désuétude... on est loin, par ces fantômes, de Shakespeare. (197)

Nessa viragem operada por Maeterlinck para um teatro interior é especialmente objecto de realce a quebra das convencionais categorias de personagem, de tempo e de espaço no sentido da valorização do sentido poético mais essencial. A prevalência de um imaginário atópico, estranho e enigmático, a despersonalização, a par do próprio tema da morte são aspectos relevados por Mallarmé que, por outro lado, aproximam as personagens maeterlinckianas de um Igitur, herói da “Nuit éternelle” (Mallarmé, *Œuvres*, I : 484) e de uma Hérodiade “à l’attitude étrange du Mystère”.

Discípulo de Mallarmé na sua estética de “Mistério”, Maeterlinck revelou idêntica atitude de valorização da linguagem poética – contra a nomeação directa –, meio de acesso ao ideal, à Beleza, como o dissemos atrás. Leia-se a esse respeito o que escreve em 1896 na sua “Introdução” a *Jules Laforgue*, de Camille Mauclair:

A tout poète qui s’avance, il faudrait que le gardien du temple fût dès le seuil quelques questions très simples : “Es-tu de ceux qui nomment, lui dirait-il; où de ceux qui répètent les noms? Quelles

---

<sup>10</sup> São as suas primeiras impressões expressas numa carta de Agosto de 1890 a Octave Mirbeau, o jornalista a quem se deve a “descoberta turbulenta” de Maeterlinck no célebre artigo do *Figaro* – na verdade impulsionado por Mallarmé.

choses nouvelles as-tu vues dans leur beauté ou dans leur vérité, ou bien dans quelle vérité et dans quelle beauté nouvelles as-tu vu ces mêmes choses...(Maeterlinck, *Œuvres*, I 598)

Ambos sentem que há uma dimensão de mistério a desocultar pela via da palavra poética e que essa missão tem desígnios metafísicos. No entanto, a perspectiva filosófica do autor belga não envereda pelo questionamento órfico do mundo e da natureza humana com a acuidade crítico-metalinguística tipicamente mallarmean – a célebre interrogação “*qu'est-ce que cela veut dire*” que deslumbrou Paul Claudel – mas por uma visão marcadamente pessimista de uma humanidade refém de si mesma. É à tragicidade intrínseca que representa “le seul fait de vivre”, como escreverá no seu ensaio *Le Tragique Quotidien* (1896) que Maeterlinck abre as portas do seu “templo” e que configura no estatismo, no silêncio e na inanidade de cada personagem. Foi esse pessimismo tão característico do ambiente filosófico simbolista-decadentista finissecular que Maeterlinck transpôs na sua escrita teatral. Assim o explicou no “Prefácio” que escreveu para a edição de 1901 do seu *Teatro*:

...Nous ne serons que de précaires et fortuites lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente. À peindre cette faiblesse immense et inutile, on se rapproche le plus de la vérité dernière et radicale de notre être, et, si des personnages qu'on livre ainsi à ce néant hostile, on parvient à tirer quelques gestes de grâce et de tendresse, quelques paroles de douceur d'espérance fragile, de pitié et d'amour, on a fait ce qu'on peut humainement faire quand on transporte l'existence aux confins de cette grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre. C'est ce que j'ai tenté dans ces petits drames. (497)

Dentro das várias repercussões filosóficas na obra do autor flamengo, a negação da vontade de viver constitui sem dúvida um dos casos mais paradigmáticos do encontro de Maeterlinck com a filosofia niilista de Schopenhauer em que o “*homme endure ces souffrances [les outrages et les offenses, les dommages de toutes sortes] avec une patience, une douceur inépuisables*”, segundo a fórmula incisiva de *Mundo com representação e como vontade* (Schopenhauer, *O Mundo* 480) – que tanto influenciou a geração finissecular. Afirma-se assim no teatro maeterlinckiano uma visão trágica da existência, um “trágico quotidiano” alicerçado na resignação, no sofrimento e na morte,

MALLARMÉ, MAETERLINCK  
E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

desprovido de quaisquer pretensões realistas, como o denotam os conceitos de “teatro de andróides”, de “teatro estático” e de diálogo de segundo grau” que igualmente definiu e instaurou nos seus dramas como veremos mais adiante.

Nessa conjuntura torna-se impossível abordar essa filosofia do trágico quotidiano sem referir aquela que é sua correlata: a poesia, ou melhor, a poetização do drama. No mesmo prefácio de 1901 Maeterlinck é o primeiro a sublinhar o seu esforço no sentido de conjugar poesia e drama. A distinção que é levado a fazer entre “poeta lírico” e “poeta dramático” revela uma consciência lúcida dos problemas que lhe suscitou a representação teatral. Se o primeiro é essencialmente a seus olhos um “théoricien de l’inconnu”, e devido a essa dimensão abstracta pode “se tenir aux idées générales les plus vastes et les plus imprécises. Il n’a pas à se préoccuper de leurs conséquences pratiques” (Maeterlinck, *Œuvres*, I 500), o segundo terá de operar de forma diferente, enveredando por estratégias susceptíveis de conferir ao texto aquela dimensão “activa” consubstancial ao género<sup>11</sup>:

Le poète dramatique ne peut se borner à ces généralités. Il est obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l’idée qu’il se fait de l’inconnu. Il faut qu’il nous montre de quelle façon, sous quelle forme, dans quelles conditions, d’après quelles lois, à quelle fin, agissent sur nos destinées les puissances supérieures, les influences intelligibles, les principes infinis dont, en tant que poète, il est persuadé que l’univers est plein. (*idem*)

No cerne de uma exemplar “crise du drame (...) à l’époque naturalo-symboliste”, evidenciada por Jean-Pierre Sarrazac (53), é de facto nos textos dramáticos de Maeterlinck que os encenadores da vanguarda idealista como Paul Fort, com o seu “Théâtre d’Art” (1890), e Lugné-Poe com o “Théâtre de l’Œuvre” (1893) encontrarão a fonte de cristal de uma nova dramaturgia liberta dos preceitos da imitação e da verosimilhança.

Enquanto Antoine, principal mentor do “Teatro Livre” (1887), de feição naturalista, se esforçava por reproduzir de modo fiel e eficaz o “efeito do real” – a ponto de colocar verdadeiros pedaços de carne bovina no palco para a representação dos *Bouchers de Icles* (1888) — Paul Fort, que tinha começado por montar peças naturalistas, criava o “Théâtre d’Art” aficcionado à “gloire du verbe”, situando a sua empresa sob a égide dos mentores da nova Escola, como o anuncia

---

<sup>11</sup>Seguimos a definição de teatro como “ficção activa” proposta por Alain Viala.

numa carta programática publicada na *Echo de Paris* em Fevereiro de 1891: “Le Théâtre d’Art va devenir (...) absolument symboliste. Il est à présent patronné par les maîtres de la nouvelle école: Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Moréas, Henri de Régnier, Charles Morice...” (Robichez, 58). Este ímpeto de renovação era partilhado pelos pintores de vanguarda, com especial destaque para os Nabis – Vuillard, Sérusier, Denis ou Bonnard, concretizando uma aliança inter-artística de encontro às “pièces de serrurerie dramatique” denunciadas por Mallarmé nas suas contemporâneas “Notes sur le théâtre”.

A primeira encenação de *Pelléas et Mélisande*, da responsabilidade de Lugné-Poe em 1893 relevou desse concurso, igualmente configurado pelo substrato musical do próprio texto. Inspirados nas personagens das telas de Memling, os trajes dos actores imbuíam o palco daquela atmosfera mística – própria das pinturas do artista flamengo –, contribuindo para o estatismo e extatismo característico das personagens maeterlinckianas. Sobrepunha-se assim a dimensão abstracta essencialmente simbólica – “de pura ficção”, como recomendara Mallarmé – ao aspecto material dos cenários e dos trajes simulacros da vida real, conferindo uma maior dimensão artística à própria recepção da peça.

No seu artigo já citado sobre o teatro de Maeterlinck, o “Mestre” dos simbolistas evidencia a substância musical de *Pelléas et Mélisande* no sentido da recriação imaginária por parte do espectador, para além da matriz canónica. Trata-se assim de “un art, où tout devient musique dans le sens propre”, que “silencieusement presque et abstraitement” (Mallarmé, *Œuvres*, II 197) projecta o sentido para além dos domínios do visível e do dizível. Assente numa encenação depurada, quase inexistente: “ces tableaux brefs, suprêmes: quoi que ce soit a été rejeté de machinal, en vue que paraisse, extrait, ce qui chez un spectateur se dégage de la représentation, l’essentiel” (*idem*), *Pelléas et Mélisande* configura precisamente o reverso da ilusão realista, uma vez que o sentido nasce não tanto da exibição mimetizante mas do seu apagamento, em favor de uma representação alusiva que tudo deve à produção co-construtiva do sentido por parte do espectador.

Escrito paralelamente à sua primeira ficção dramática, o artigo “Menus Propos” (1890) revela-se fundamental para perceber as opções estéticas de Maeterlinck. No trecho seguinte, o autor belga expressa reticências muito próximas das aporias de Mallarmé entre teatro e livro:

MALLARMÉ, MAETERLINCK  
E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

La scène est le lieu où meurent les chefs-d’œuvre, parce que la représentation d’un chef-d’œuvre à l’aide d’éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d’œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l’homme.  
(Maeterlinck, *Œuvres*, I 461)

Aludindo aos consagrados heróis da tragédia shakespeariana – Lear, Hamlet, Otelo, Macbeth – o autor belga sugere que a sua representação em palco lhes subtrai o invólucro metafísico, estilizado pela leitura:

Lorsque nous lisons, nous ne voyons pas Lear, mais nous sommes Lear. Nous sommes en son esprit; nous sommes soutenus par une grandeur... Mais sur scène, lorsque l’imagination n’est plus la faculté dominante, nous sommes abandonnés à nos pauvres sens inassistés. (459)

Percebemos aqui claramente por que razão Maeterlinck propõe no mesmo texto “remplacer l’homme sur la scène” (*idem*: 462), despersonalizar o actor pelo uso de sombras, de máscaras – como na tragédia grega – ou marionetas. Aliás, a *Princesse Maleine*, publicada neste mesmo ano e que ele próprio destinara a “um teatro de marionetas” não chegou a ser representada. Um dos recursos encontrados por Maeterlinck foi a utilização de personagens cegos, como acontece desde a *Intruse* (1890), primeira peça da “trilogia da morte”<sup>12</sup> encenada por Paul Fort. Trata-se de uma peça praticamente sem enredo, construída sobre a espera de um “alguém” que acaba por se revelar a própria morte, vinda para levar uma personagem que não se vê durante toda a peça – uma jovem moribunda, no quarto ao lado. A peça abre com uma formulação irónico-trágica da personagem do Ancião cego a pedir mais luz – “il me semble qu’il ne fait pas très clair ici”. E é através de ténues prenúncios a que ele é o único a revelar-se sensível que é sugerida a aproximação da morte – “terceira personagem” ou “personagem sublime” segundo Maeterlinck. A sua presença vibra, porém, em surdina, espalhando-se inclusive no diálogo de “segundo grau” que se esconde por baixo do “diálogo indispensável” – seguindo a terminologia do autor. O “sentido do mistério” penetra assim os diálogos, desarticulando a clássica concepção de uma linguagem transparente e directa:

FILLE

---

<sup>12</sup> Constituída, para além desta peça, por *Les Aveugles* e *Les Sept Princesses*, também de 1890.

MARIA DE JESUS REIS CABRAL

Un peu de vent s'élève dans l'avenue.

L'ÂÏEUL

Un peu de vent dans l'avenue?

FILLE

Oui, les arbres tremblent un peu.

L'ÂÏEUL

Je n'entends plus les rossignols.

FILLE

Je crois que quelqu'un est entre dans le jardin, grand-père.

L'ÂÏEUL

Qui est-ce?

FILLE

Je ne sais pas, je ne vois personne.

(...)

Il doit y avoir quelqu'un dans le jardin ; les rossignols se sont tus  
tout à coup.

UNE AUTRE FILLE

Tous les poissons de l'étang plongent subitement.

(...)

L'ÂÏEUL

Est-ce que les rossignols ne recommencent pas à chanter, Ursule?

FILLE

Je n'en entends plus un seul dans toute la campagne.

L'ÂÏEUL

Il n'y a pas de bruit cependant.

LE PERE

Il y a un silence de mort.

L'ÂÏEUL

Il faut que ce soit un inconnu qui les effraie, car si c'était  
quelqu'un de la maison, ils ne se tairaient pas.

(Maeterlinck, *Œuvres*, II 253)

É o “desconhecido”, ou seja o conjunto de forças invisíveis mas sub-repticiamente actuantes, que perpassa todas as peças e acaba por



MALLARMÉ, MAETERLINCK  
E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

revelar a “*misère solennelle*” do homem, a sua impotência e a sua disposição intrínseca para a resignação e o sofrimento. Por isso, no universo teatral de Maeterlinck, as personagens aparecem comumente reduzidas a sonâmbulas presas nas malhas de forças obscuras – a morte, o destino ou o medo – e submetidas a forças irracionais que não compreendem e que não podem compreender. Como o observou Rémy de Gourmont, “/ils/ ne savent rien que souffrir, sourire, aimer; quand ils veulent comprendre, l’effort de leur inquiétude devient de l’angoisse et leur inquiétude s’évanouit en sanglots”.

*Les Aveugles* encena esse desencontro de forma especialmente simbólica. A peça abre com um quadro alegórico da resignação e da cegueira existencial do homem. Num só espaço e apenas separados por uma árvore, um grupo de doze cegos – seis homens e seis mulheres – esperam pelo guia: um padre, que, na verdade, jaz a seus pés sem que eles se apercebam, o que produz um efeito de ironia trágica, ou até mesmo macabra. Desvinculada de qualquer referência temporal, sem outra “acção” que a espera *desesperada* e absurda dos cegos, a peça assenta num vazio confrangedor, que absorve os próprios diálogos, estéreis discursos que se cruzam, especulares, e estáticos:

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Il nous a dit de l’attendre en silence.

TROISIEME AVEUGLE-NE

Nous ne sommes pas dans une église.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Vous ne savez pas où nous sommes.

TROISIEME AVEUGLE-NE

J’ai peur quand je ne parle pas. (289)

Dentro da linha da estética “mental” preconizada por Mallarmé, o efeito de desamparo criado no espectador resulta não tanto do que vê e do que ouve mas do que a representação minimalista sugeriu no seu espírito. À semelhança da *Intrusa* em que praticamente nada se passa em cena, mas no quarto da moribunda a que o espectador não tem acesso, também nos *Aveugles* a “acção” e o próprio diálogo são “de segundo grau”, pois é do vazio, do invisível e do silêncio que se projecta o

acontecimento. Veja-se o derradeiro momento em que a “personagem sublime” entra em cena:

*Ici l'enfant de l'aveugle folle se met à vagir subitement dans les ténèbres.*

LA JEUNE AVEUGLE

Il voit ! Il voit ! Il faut qu'il voie quelque chose puisqu'il pleure.  
[...] Non, non, ce sont des pas ! Ce sont des pas ! Je les entends, je les entends presque à cote de nous !

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Ils sont ici ! Ils sont ai milieu de nous !

LA JEUNE AVEUGLE

Qui êtes-vous ?

*Silence* (322-325)

O valor conferido ao silêncio está identicamente bem demonstrado na cena final da *Intruse* (que confunde a morte e a morta no título). A Irmã – uma Religiosa – da jovem que se apagou no quarto ao aproximar-se do palco, fazendo finalmente emergir a morte com um simples sinal de cruz. Fica apenas o Ancião cego em cena, impotente até ao desespero:

*L'aveugle, reste seul, se lève et s'agite à tâtons, autour de la table, dans les ténèbres.*

L' AÏEUL

– Où allez-vous? - Où allez-vous? Elles m'ont laissé tout seul! (280)

Atinge-se assim, com o esvaziamento total do diálogo – e da função comunicativa que lhe é atribuída – o ‘efeito’ abstractizante poética e metafisicamente procurado neste ‘novo teatro’. Mas a suspensão abrupta também desorienta o espectador, e as expectativas que tinha em relação a certas perguntas que ficam por responder quanto ao que verdadeiramente aconteceu – para além do como e do porquê – no quarto ao lado. Nesta linha estética e metafísica de abertura ao trágico interior, cuja conotação “absurda” prenuncia o “anti-teatro” de Beckett e Ionesco, a questão da ilusão deixa de ter pertinência. Na verdade, o efeito provocado no espectador é de vazio, de suspensão, de incompletude – contrariando de certo modo a lógica hermenêutica da pergunta e da resposta teorizada por Jauss. A imagem do ancião cego, abandonado na sua poltrona, acaba por reflectir, em

MALLARMÉ, MAETERLINCK  
E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

espelho, a efígie do próprio espectador, a quem se impõe aquela “atitude heróica e difícil” referida por Artaud (41).

Associa-se ainda a esta revalorização do silêncio, a desqualificação da racionalidade, bem patente nos textos de índole teórico-crítica de Maeterlinck. Para um autor que desde as suas leituras de Ruysbroeck preteriu a “ciência do raciocínio” de Plotínio e Platão à “alma intuitiva” daquele monge medieval (Maeterlinck, *Œuvres*, I 265), o conhecimento verdadeiro não releva de uma lógica racional, mas de uma aproximação, da ordem do pressentimento e da intuição a “todos os poderes desconhecidos da nossa alma”, como escreve na sua notabilíssima “Confession de poète” (1890). Nos antípodas do pensamento positivista da época, e prenunciando as descobertas de Freud, é a região profunda e até inconsciente do ser interior, originário, que interpela o poeta, movido pelo apelo de todo o “*mare tenebrarum*” humano donde brotam as sensações mais genuínas – terríficas ou belas:

Je me sens attiré, avant tout, par les gestes inconscients de l'être, qui passent leurs mains lumineuses à travers les créneaux de cette enceinte d'artifice où nous sommes enfermés. Je voudrais étudier tout ce qui est informulé dans existence, tout ce qui n'a pas d'expression dans la mort ou dans la vie, tout ce qui cherche une voix dans un cœur. Je voudrais me pencher sur l'instinct, en son sens de lumière, sur les pressentiments, sur les facultés et les notions inexpliquées ou éteintes, sur les mobiles irraisonnés, sur les merveilles de la mort, sur les mystères du sommeil où malgré la trop puissance des souvenirs diurnes, il nous est donné d'entrevoir, par moments, une lueur de l'être énigmatique et primitif. (Maeterlinck, *Œuvres*, I 456)

Qualquer consciência ou certeza que o homem tenha, qualquer palavra, gesto ou acção são pouco verdadeiros, ao lado das intuições e dos pressentimentos – numa palavra, do mistério a que está indissolivelmente ligado. É dessa revelação e dessa abertura a outros domínios interiores a sondar que se projectam os alicerces programáticos do “Trágico quotidiano” – ver para além da dimensão visível da existência; configurar a fragilidade humana e, acima de tudo, comunicar o incomunicável:

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir

ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. (487)

De igual modo, as acções gloriosas e audazes dos grandes heróis da tragédia clássica não mais se adequam ao homem só e desiludido da sociedade moderna do fim-de-século, em profunda crise espiritual e ideológica. É no “simples facto de viver”, na normalidade, na banalidade das acções do dia-a-dia que reside o novo trágico. Maeterlinck não tem qualquer ilusão a esse respeito, acrescentando mais à frente: “...la plupart de nos vies se passent loin du sang, des cris et des épées, et les larmes des hommes sont devenues silencieuses, invisibles et presque spirituelles” (489): é a morte – e não a vida – a força motriz de tudo, o que condena irremediavelmente qualquer acção<sup>13</sup>. As personagens da tragédia clássica foram construídas para evocar, no foro de cada espectador, o sentimento de uma grandeza brutal, fascinante, majestosa, mas carecem de “princípio invisível” (306), como o apontou Maeterlinck em relação às personagens de Racine. O Dramaturgo belga substitui assim o desejo e a vontade, que constituem a mola dramática do teatro francês clássico, pelo estatismo e pelas hesitações de personagens passivas e balbuciantes, tanto é verdade que “l'intelligence et la volonté doivent apprendre à se nourrir de l'inconnu qui les domine” (199).

O drama simbolista de Maurice Maeterlinck configura-se assim num registo etéreo e abstracto do mundo oculto e das palavras não ditas. A desestruturação do diálogo – a par de toda a sintaxe teatral – que admiravelmente entrelaça poesia e silêncio, é dos aspectos que mais singularizam uma poética em que teatro e filosofia se entrecruzam de modo tão singular. E será através dela que a sua visão pessimista de um mundo que “dança nos pés do acaso”, como disse Nietzsche, se irá consolidar, transfigurar em beleza, acentuando a superioridade da arte e do pensamento e abrindo espaço a um outro mundo: aquele que vale pela *porção de eternidade* que consegue significar. Assim se chega à *verdade* da Ficção. O que nos remete para a frase lapidar do Poeta do *Lance de dados*: “le monde existe pour aboutir au Livre”.

---

<sup>13</sup>Escreve a este propósito A. Artaud no seu prefácio às *Douze Chansons* de Maeterlinck (1923): “La fatalité inconsciente du drame antique devient chez Maeterlinck la raison d'être de l'action. Les personnages sont des marionnettes agitées par le destin.”

MALLARMÉ, MAETERLINCK  
E O “PRINCÍPIO INVISÍVEL” DO DRAMA

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, Antonin. “Préface” in Maeterlinck Maurice, *Douze Chansons*, Paris, Stock, col. “Les contemporains”, 1923.
- . *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, col. “Folio essais”, 14, 1964.
- Benoit, Eric. *Les Poésies de Mallarmé*. Paris: Ellipses, 1998.
- Cabral, Maria de Jesus, *Mallarmé hors frontières: des défis de l'œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*. Amsterdão, Nova Iorque: Rodopi, 2007.
- . “Mallarmé, Maeterlinck. un théâtre d'entre-deux”. *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, 4. Oxford.: Peter Lang, 2007. 5-46.
- Maeterlinck, Maurice. *Serres chaudes, Quinze chansons, La Princesse Maleine*. Paris: Gallimard, 1983.
- Œuvres I, Le Réveil de L'Âme, Poésie et Essais*. Ed. Paul Gorceix. Bruxelles: Complexe, 1999.
- Œuvres II, Théâtre*. Ed. Paul Gorceix. Bruxelles: Complexe, 1999.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance, Lettres sur la poésie* éd. Bertrand Marchal (Préface d'Yves Bonnefoy). Paris: Gallimard, col. “Folio-Classique” (n° 2678), 1995.
- . *Correspondance*, II, III. Ed. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 1965, 1969.
- Marchal, Bertrand. *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*. Paris: José Corti, 1988.
- Michaud, Guy. *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*. Paris: Nizet, 1995.
- Robichez, Jacques. *Le Symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'œuvre*. Paris: L'Arche, 1957.
- Sarrazac, Jean-Pierre (org.). *Mise en crise de la forme dramatique 1880, 1910*. (Actes du colloque des 10-11-12 décembre organisé par l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle), *Etudes Théâtrales* 15/16, Louvain-la-Neuve: Centre d'études théâtrales, 1999.
- Sollers, Philippe. *Le Paradis de Cézanne*. Paris: Gallimard, 1995.
- Viala Alain. *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*. Paris: P.U.F., 1997.

**RESUMO:** Singular, na sua ligação à estética simbolista, o teatro poético de Maurice Maeterlinck desenvolve uma relação entre palavra e representação posta ao serviço da revelação de um ‘trágico interior’ assente nas categorias do silêncio, da ausência e do invisível que muito contribui para uma nova orientação do drama no final do século XIX. Em estreita sintonia com a crise da mimese e da ilusão realista, o teatro de Maeterlinck tece um diálogo privilegiado com o projecto do Livro de Mallarmé e com as equações entre ‘drama’, ‘mistério’ e ‘música’ presentes desde os seus primeiros tentames teatrais. Nessa linha de continuidade, o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck ou, noutros termos, a dessacralização da sintaxe transparente e da racionalidade afigura-se fundamental para a compreensão da complexidade ontológica do homem moderno, como a querer demonstrar o que Mallarmé preconizara: a *vida* sempre nova da Literatura, como superação do *nada*, como celebração do *sentido*.

**ABSTRACT:** The poetic theatre of Maurice Maeterlinck in its unique symbolist aesthetic develops a relationship between the word and the representation of the “tragic interior” found in the categories of silence, absence and of the invisible that contributed greatly to a new orientation at the end of the 19<sup>th</sup> century theatre. In strict line with the mimesis crisis and the realist illusion, the Maeterlinck theatre weaves a privileged dialogue with the Mallarmé Book project and with the equations between “drama”, “mystery” and “music” present since its first theatrical acts. In that continuing line, the symbolist theatre of Maurice Maeterlinck, or in other words, the desecration of the transparent syntax and the rationality are necessary to understand the ontological complexity of modern man, as if to demonstrate what Mallarme advocated: the always new *life* of Literature, as overcoming *nothing*, as celebration of meaning.